إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية
الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار-أنموذجا-

أ/ سعدية نعيمة
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر، بسكرة

1- عتبات النص..؟:

هي ما يسمى النص الموازي أو النص المصاحب (para Texte) أو المناص، "بنية نصية متضمنة في النص"(2)، فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من : عناوين رئيسية و عناوين فرعية، و تداخل العناوين و مقدمات و ذيول و صور، و التنبيه و التمهيد و التقديم و كلمات الناشر، والتعليقات الخارجية...إلخ، و قد قدمه لنا جيرارد جنيت Gérard (Genette) في كتابه"عتبات "(seuils) عام 1987 ، الذي أوضح فيه إهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص الأدبي؛ باعتبار أن لكل نص أدبي نصا موازيا، و النص الموازي عند جنيت هو " ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، و على الجمهور عموما ، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي ، و عتبات بصرية و لغوية"[3]. و النص الموازي نوع من النظير النصي، الذي يمثل التعالي النصي بالمعنى العام [4]. إن المناص يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل، التي تجعل المتلقي-عبر هذا النوع من النظير النصي - يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص وتأويله؛ لأنها تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

و هي العتبات،نفسها، التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من النصوص التي سبق ذكرها بالإضافة إلى النصوص الغائبة عن دائرة الضوء ، و غير المعلن عنها مثل : المسودات ، و المشاريع غير المكتملة للكاتب مثل المذكرات و خطط أعمال أدبية لم تنجز

بعد ، إنها نصوص تعقد صلات ود مع النص ، فتعلن سره و تكشف عنه ، لأنها المدخل الطبيعي إليه ، ومرشدة القارئ إلى طريق التواصل معه؛ إذ تمكنه من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية من جهة ، كما تمكنه من تحديد العناصر المؤطرة لبنائه(معماريته)، و بعض طرائق تنظيمه وتحققه التخيلي من جهة أخرى، أي أنها تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف إستراتيجية الكتابة . [5] ؛ باعتبارها العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي،كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلا ليته.

وانطلاقا من ذلك، نحاول دخول معمار رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار و عالمها الخاص، أي عبر هذه النصوص المصاحبة أو العتبات، التي تميز بها فضاء الرواية كمفاتيح رئيسية.

1 – الغـــــــــــلاف :

الغلاف أول ما نقف عنده ، و هو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة ، تدخلنا إشارته إلى إكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص [6] المصاحبة له: صورة–ألوان–تجنيس–موقع اسم المؤلف–دار النشر–مستوى الخط–..إلخ؛إذ تعتبر جميعها أيقونا علاماتيا يوحي بكثير من الدلالات و الإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل متناغم، لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء، ليتسنى لها إثارة التشويش على هذا التلقي، أو تكون المؤشر الدال على أبعاد الإيحائية للنص(7)؛ فالغلاف –أحد المناصات البارزة–" فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة؛ مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان،الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك–على الأصح–عين القارئ،إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة ".(8)

و غلاف هذه الرواية يتكون من أربع وحدات غرافيكية ، تحمل عدة إشارات دالة ، الأولى هي الصورة ، و الوحدة الثانية هي اللون الذي ميز الغلاف ، و الثالثة هي التجنيس ، أما الأخيرة فهي العنوان الدي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها .

أ-**الصـــــورة:** يعتبر ماتز ((christion netz) الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى[9]؛ فالصورة علامة أيقونية[*]، خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرائي (القارئ) وهذا ما يبرز جمالية المرئي، الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب.

إن اللغة البصرية، التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، هي لغة بالغة التركيب، كما أنها لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى؛ لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل- الخط،- اللون- الظل- الملامح- والاتساق البصري، والتنوع، لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك، عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته .



وصورة -هنا-هي لوحة من لوحات الفنان " عبو"، و بربط الصورة مع العنوان ، و بتأويل بسيط لهذه الصورة نجد أن من يركب الحيوان:حمار أم أتان، هو الولي الطاهر و هو غير واضح الملامح ، غير معروف الجنس إنه بخصر أنثى، وبكتف عريض، و كأن الفنان بمحيه ملامح الوجه، قد محا عنه الشرف الرفيع و القدر الجليل ، حتى الأتان التي يركبها مشرومة الأذنين ، بلا عينين، إذن ــ هي صورة العودة التي تتمظهر تمظهرا ضبابيا ، تجعل القراءة عاجزة عن الإجابة بشأن هذه الذات الممارسة لفعل العودة، وفعل العودة في حد ذاته؛ وكأن الروائي قد استوحي فكرة الرواية من هذه الصورة،لما تحمل من عمق دلالات و معاني وقيم ومشاعر وأحاسيس، اعتملت في دواخل فنان ذو فردانية متميزة، وفكر نقدي متقد، لتكون الرواية؛ فالصورة هي "الشكل الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"(10).

ب- اللــــــــــون : لقد إتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة و لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث و نفسية المتلقي ، ثم بالوسط الإجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان ، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية و

الأبعاد المستترة في النفس البشرية [11] ؛ باعتبار الصورة واللون جزء منها لغة عالمية تفهمها كل الشعوب. و غلاف الرواية يتفجر دما ، و كما هو معروف فاللون الأحمر يحمل سمة القتل المصبوغ بدم الشعوب، والموت والجحيم، فكل شيء أصبح دمويا في هذا العالم ، و في المقابل تبقى الجاحظية هذه الجمعية التي يرأسها الروائي الطاهر وطار – مديرها المسؤول– و التي ترمز للتراث و العقل و المنطق و الفكاهة و الطرافة و الخيال و الإبداع و الفكر ، خضراء تناضل من أجل عروبة الجزائر ، و عروبة الفكر و الهوية و الفن و الأرض و الخطوات [12] .

و تحتل وسط الصورة بؤرة نورانية ، نعجز عن تفسيرها ، هل هي حنين إلى الإشتراكية الأصيلة ، هذه الحركة التي تكاد تكون المنقذ الوحيد للجزائر من بحر الدم، الذي ألقيت فيه كما فعلت سابقا ؟ أم أن وطار يريد أن يجعل من نصه أو شهاداته نورانية إبداعية، تنفتح على مشهد ظلامي دموي و واقعي عبر قراءة صوفية لهذا الوضع الراهن الذي تعيشه الجزائر . وكما هو معروف الأبيـــــض دلالة على الثراء و التحضر و الرقي و التهذب والصفاء والسلام و الإشراق والنقاء والبراءة.

أما الاحتمال الثالث فهو الذي نتركز فيه على التوحد بين بلارة و الأتان؛ فبلارة ترمز في ناحية من نواحيها إلى الحضارة ، إنها نورانية إذا تحكمنا فيها و سيرناها كما نريد ، لا كما تريد هي، و إلا فقدنا هويتهنا و تهنا تيه بني إسرائيل ، هذا من جهة ، و من جهة أخرى و قد يكون إحتمالا صائبا ، أن بلارة هي الجزائر ، و من حيث هي كذلك ، فإن الجزائر بيضاء كالحمامة ، متحضرة في الأعماق ذات بهاء حنون و متدفق و رغم وابل الدم الذي المسلط عليها، تقول لكل من يراها " **أرأيت في الحياة الدنيا ، صورة أبهى من صورتي هذه ؟** " [13] . ، هي كالمشكاة في هذا المشهد كله .

كما يشد انتباهنا ـــــ في الغلاف ـــــ إسم المؤلف الذي يعلو الصورة ، و كأن وطار يشير –هنا– إلى حياده فيما يحدث بالجزائر ، فما هو إلا شاهد عيان على هذا المشهد الظلامي ، يرصد بالملاحظة و يعبر بالأسلوب الذي يراه مناسبا (فني ، رمزي ، سريالي .....)

ج – **التجنيـــــــــس** : يعتبر التجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما؛ فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره ، كما يهيئه لتقبل أفق النص ، و إن كان هذا التجنيس يفيد عملية

التلقي بتحديده إستراتيجيات آليات التلقي و ربط هذا النص المجنس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية ، لأننا نتلقى النص من خلال هذا التجنيس ، و نعقد معه عقدا للقراءة ، كما بين ذلك " جيرارد جنيت " و إن تلقى أي جنس أدبي ـــ قصصيا كان أو غير قصصي ـــ يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف و القارئ ، الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد .

و تجنيس هذا النص تكرر أكثر من مرة؛ الأولى كانت على الغلاف ، و الثانية كانت في الصفحة التي تلي الغلاف ، و الثالثة كانت في مقدمة النص التي جاءت بقلم المبدع نفسه " **إن هذه الرواية ، رغم ما فيها من تجريد و من سريالية ، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها و بكل إتجاهاتها ، و أساليبها أيضا** " [14]. و لعل المرة الأخيرة عندما قال : " .... لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسة في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة " (15)؛ و بذلك يكون وطار قد أبعدنا عن الوقوف في حيرة كبيرة تجلب لنا رؤية مضببة للتلقي ، لأن من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي ، و طبيعة الإستجابة الأولى للنص الفني ، مسألة التجنيس و إستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية يتحقق بعضها و يجهض بعضها الأخر [16] .

إن " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " نص قد سيق في النوع أو الجنس الذي يكاد يطغى في عصره ، و يحتل قلوب القراء لما فيه من إغراء ، حيث يستدرجنا لدخوله من هذا الموضع المفتوح على مصراعيه ، حتى نستطيع فهمه من جهة ، و التخلص من هذا القلق المصاحب لتلقي مثل هذه النصوص في تاريخ الأدب [17] ،من جهة أخرى؛ لأنها نصوص تفاعلت مع أوضاع العصر فجاءت مرآة لما يجري من أحداث رهيبة في عشرية سوداء كلها فتنة و إضراب و قلق مصيري ، كما أنها متفاعلة مع الإتجاهات الغربية الحديثة في أسلوبها و طريقة تعبيرها و سرد أحداثها .

2 – العنـــــــــــــــــــــــوان :

أ- **العنوان كحقل دلالي رئيس :** يعتبر العنوان في الدرس المعاصر المدخل الرئيس للعمارة النصية ، إنه إضاءة بارعة وغامضة؛ باعتباره سؤالا إشكاليا، يتكفل النص بالإجابة عنه[18] ؛ فالعنوان يعلن عن طبيعة النص ، و من ثمة يعلن على نوع القراءة

التي يتطلبها هذا النص ، إنه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص [19] ، و دونه لا يمكننا الدخول إلى حجرة النص لغموضه وتشابكه، و لتتم عملية الولوج إلى هذه العمارة النصية، والتقرب من حجراتها، وملامسة اتجاهاتها وحركتها في ثنا النسيج النصي و تشظياته.

وقد جاء عنوان النص جملة منمقة مفخخة ذات سبك و حبك وغواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، و التي شغلت مكانا على ظهر الغلاف فجاءت بين الصورة و التجنيس و طغى عليها اللون الأحمر ، و قد تكررت في الصفحة بعد الغلاف ، فجاءت بين اسم المؤلف و التجنيس .كما جاء طويلا نسبيا ، و الذي لا يشبهه في الطول إلا عنوان " العشق و الموت في الزمن الحراشي " و عنوان المجموعة القصصية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " ، و على ما يبدو أن بينه و بين عنوان الرواية تناص ظاهر ، و تجلى في كلمة " يعود " و منه نتساءل : لماذا الولي ؟ لماذا الطاهر ؟ لماذا إلى ؟ و و لماذا المقام ؟ ثم اخيرا لماذا الزكي ؟

إن لفظة الولي مشحونة بدلالات الإختراق للسطح و العابر ـــــ إنه علاقة فنية قبل أن يكون شخصية ذات ملامح و سمات و موقف تتميز بها داخل النص الروائي. و الولي في منظور المتصوفة هو العارف بالله و صفاته بحسب ما يمكن ، المواظب على الطاعات ، المجتنب عن المعاصي ، المعرض عن الإنهماك في اللذات و الشهوات [20] . و الولي هو من ولي أمرا .

و بإضافة صفة الطاهر لها و هو من عصمه الله من المخالفات و المعاصي ، فيمكن أن نجعل منها رمزا للسمو ، قد يكون في الأفكار ، في السلوك في الروح ؟ هكذا يمكن للطهارة أن تكون ، و بإستدعاء وطار الولي المودع في الوعي الجماعي ، نجد أنفسنا حيارى نتساءل : هل كان الولي -بربطه بما في النص ـــــ طاهرا ؟

أما صيغة " يعود " فتبقى العمل في حركة لولبية ، إذ أن صيغة المضارعة التي جاء عليها الفعل تجعل الولي يعود مرة و إثنين و ثلاثا و ربما أكثر ، فهل سيصل (؟ !) . و قد تبع بحرف الجر " إلى" الذي يدل على الإنتهاء ، و تحديد المكان المخصص للعودة و كأن الروائي أراد أن يجعل وليه يعرف هدفه فيصل إليه بسرعة و بأقل جهد ، و لكن ما يحدث، أو ما نجد في متن الرواية هو معاناة الولي من التيه و الضياع في الصحراء و الفيافي. أما "المقام الزكي " فالمقام ـــــ عند المتصوفة ـــــ هو المنزلة الروحية التي يمر

بها السالك إلى الله ، و الزكي هو الحلال الذي لا يستوخم عقباه " [21] . إذن هذا الولي الطاهر (؟) يعود إلى مقامه الزكي (؟)

هكذا كان العنوان الرئيس متاهة نصية ، أحبولة و فخ ينصبه الروائي للقارىء يوهمه أن القضية سهلة ، و العودة أكيدة ، و لدرجة أنك أول ما تقرأ العنوان تظن أن الولي عاد ، و ما على النص إلا إن يبين لك طريقة عودته ، و الخيرات التي حلت بهذه العودة لهذا الولي . و لكن بقراءتنا للنص نكشف أن هذه العودة للولي هي عودة سيزيفية ، فالمقام الدي يعود إليه هذا الولي هو مقام لم يوجد بعد (؟) .هذا ما ستعلنه العناوين الفرعية في المتن الروائي.

ب- العنوان كحقول دلالية فرعية : إنها العناوين التي من شأنها خلخلة التهيؤ الذي يضعه العنوان الرئيس ، أو على الأقل من شأنها خلق هامش من التلقي المغاير لتلقي الأولى[22] .

ففي البداية كان " **تحليق حر** " دلالية على الإنطلاق و الإنعتاق من قيوده لا يريد البطل الوقوع فيها ، تحليق كاد يربط بين البداية و النهاية ، فتظهر العضباء و قد توقفت فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة من الفيء كله ، قبالة المقام الزكي " بحول الله و حمده ها نحن نرجع إلى أرضنا من جديد " [23] . و كأن الولي عثر على المقام بعد غيبة و بحث طويلين عثر عليه ضبابيا ظلاميا ، لأن المقام " **هو السراب الذي يحسبه الضمآن ماء** " [24] في هذا التحليق.

و تلاه " **العلو فوق السحاب**" علو الشمس فيه ذاهلة لا تتم على أي توجه ، علو قد يكون حالة صوفية أو سفر صوفي ، فيه كان التوحد مع الزمان و المكان ، سفر جمع بين مشاهد متباعدة الأزمان و الأماكن، علو يكاد يعكس مرحلة سوداء تعيشها الجزائر. و المثير- فعلا في هذا العلو- إقصاء اللوحة السادسة "6" ــ حيث أننا لا نفهم لماذا هذا الإقصاء الذي جاء تحت هذا العنوان ، أو بالأحرى في هذه المرحلة ، لتذكر هذه اللوحة بعد ذلك.

و بعد هذا السفر الصوفي المتعب تأتي " **السبهللة** " و التي يقول عنها الولي الطاهر " **حالة صوفية كاذبة ، إنها حالة تجعل الدجال يذهل عن نفسه و عن ربه ، فلا هو بنائم و لا هو باليقظ** " [25] . و هي صفة للرجل غير محمود المجيء ، فكأن عودته غير محمودة ، و فيها سيكون الهول الكبير. أما " **في البداية كان الإقلاع** " فهو عنوان جاء يصور حالة

الولي الطاهر ، و هو يبحث عن مقامه الزكي بعد فقد الذاكرة ، فقد أصبح في حالة اللاعقل أو اللاوعي بعد لحظة الغواية التي مارستها عليه " بلارة إبنة الملك تميم بن المعز زوجة الناصر بن علناس بن حماد، الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي و الجهاز مالا يحد ، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار ، أخذ منها أبي دينار واحد و أعاد إليه البقية . ابتنى لي قصرا منيفا سماه باسمي ، لذا ما أن يقوم قصر في أي بر كان إلا و كنت سيدته الأولى و الأخيرة ، أنزل من السماء و أتخذ موقعي ... قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر " تربة العز " لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كل متمرد ، و إنما لأقي قومي شر الحرب و ويلاتها .... "[26]

بهذا عرفت بلارة نفسها في متن الرواية ، و في هذه المرحلة بالذات ، مرحلة الإقلاع بعد حالة السبهللة التي سادت، مرحلة ذكرت فيها اللوحة السادسة(6) المقصاة في مرحلة العلو فوق السحاب ، إذن هو إقلاع قد يكون بداية البداية ، إنه إقلاع بدأ في هذا الفيف الواسع ، من أين ؟ و إلى أين ؟ الله و الولي الطاهر أعلم . و بعد هذا الإقلاع في هذا الفيف ، الشيء المفروض و المتوقع أن يكون لهذا الإقلاع مرحلة أو حالة هبوط ، فهل يكون ذلك ؟.

هذا ما صوره لنا الروائي في محاولات الهبوط الثلاث ، و التي كانت بمثابة إعادة لنصوص سابقة في متن الرواية نفسها اختارها الروائي بطريقة ذكية علها تسهم في إضاءة بعض الجوانب الغامضة من ناحية ، و للدلالة على استعصاء تواصل الولي الطاهر مع الواقع من ناحية أخرى لأن الصوت بلغ منتهاه و مبتغاة ، و بضرورة توقف حالة الذهول ...[27]

و بملاحظة بسيطة نجد " محاولة هبوط أولى " تكرار لما جاء في الصفحة الأولى من الرواية ، مما يعني أن نهاية أحداث الرواية ما هي إلا بدايتها المفترضة التي ستدفع القارئ إلى ملأ كل فراغ أحدثه الروائي أو صاحب النص ، و تختتم الرواية بعد محاولات الهبوط الثلاث بهبوط اضطراري هبوط ينفي عودة الولي الطاهر إلى المقام؛ لأن ما عدم إكمال الآية : "قد أفلح من تزكي " [28] ، من سورة الأعلى ، التي صلى بها الولي الطاهر في آخر صفحة من الرواية، إلا دليل على عدم العثور على هذا المقام الزكي. كما نجد في هذا الهبوط استغلال ذكي لظاهرة الكسوف التي حدثت في يوم: الأربعاء 11أوت 1999 ، في منتصف النهار، إنه كسوف غير واضح أورده المؤلف ليعبر به عن الأمور

غير الواضحة التي تحدث في الجزائر ، و بهذه تركت الأبواب مشرعة لنهايات مختلفة عديدة ، على الرغم من زوا ربها الضيقة و اتجاهاتها الكثيرة .

3 – الإهـــــــــــــــــــــداء :

و هو العتبة الثالثة للنص ، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية [29] ، حيث أن الإهداء الذي تصدر الرواية هو في الحقيقة جزء منها ، لأن الإهداء كان لحسن مروة و هو كاتب و ناقد لبناني قتل في الحرب الأهلية ـــ و لمحمود أمين العالم ، و كلاهما رمز من الرموز الثقافية و الفكرية العربية المعاصرة ، إنهما رمزان شيوعيان ، ربما لا نستطيع أن نفي القصدية في هذه العتبة حيث يمكننا القول أن وطار لا يزال حاملا هواجس الواقعية الاشتراكية ، إلا أنه في هذا النص يجسد شيوعيته بطريقة لولبية؛ فيشير الروائي بهذا الإهداء ـــ لشخص ميت ، و شخص آخر لا يزال على قيد الحياة ـــ إلى أن شمعة المثقف الشيوعي لا تنطفئ ، يذهب واحد و يبقى آخر يحمل اللواء و يكمل النضال ، فرغم الموت تستمر الحياة ، و تبقى الاشتراكية تناضل ، لأنها صالحة للتطبيق في كل زمان و مكان، كما أنها البديل في عصر البدائل لذلك المجد الضائع. إنها عملاقة كالشخصين الذين تمثلت فيهما " حسين مروة" و " محمود أمين العالم" ، هذا الأخير، الذي كان الدعاء لها من خلاله بطول العمر .

والإهداء في شطره الثاني ، جاء مستندا على فلسفتين ، الأولى يونانية من خلال مثل يقول : " **لا يمكـــــن أن نستحـــــــم بمـــــــاء النهـــــر الواحد مرتين** " [30] ، في حين الطاهر وطار بتقنية تناصية تخالفيه يقول " **قـــــد نتحايل على النهر ، فنحصر ماءه ، و إن كان في بركة و نستحم فيه مرتيـــــن** " [31] ، فكان التحويل لذلك الرأي في الفلسفة اليونانية بينما الفلسفة الثانية هي الفلسفة الهندية ، والتي استند عليها من خلال رأي من أرائها يقول : " **لا يمكن أن نستضيء بنور الشمعة الواحدة مرتيـــن** " و هو الــــرأي نفسه عند الروائي في الشطر الثاني من القول ، و لعل الناس يربط ذلك مع عـــودة الولــــي الطاهر ، إذ نجد أن حركة العودة هذه تصطدم بحقيقة هذين القولين ، و قبلها قال وطار " اللي ولي على الجرة تعب " [32] .

4 – المقــدمــــــــــــــــــة :

و هــــي إحـــــدى عتبات النص التي تشد انتباهنا ، إنها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجــــه القارئ إلى إستراتيجيات الاستقبال لديه ، و يحدد مسارات

تلقيه [33] ، و هي كلمة مهد فيها الروائي للقارئ دخول عالم الرواية الساحر، هي " **كلمة لا بد منها** " قالها وطار، و كأنه يخاف من وقوع متلقيه في مطبات عديدة ، فلجـــأ لهـــذا النص المصاحب ، و لعل ما يجسد خوفه هذا قوله في المقدمة : " **إن** القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما ، سيجد نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات و الاصطلاحات كما قد يجد صعوبة في العثور على " رأس الخيط " [34] ، و بـــذلك يوضح وطار للقارئ ما يجب عليه فعله لفهم النص، لأن ما في الرواية من تجريد و ســـريالية و تاريخا نية يعود إلى صعوبة القضية و تشعبها. من هنا قام الروائي في هذه العتبة بتحليل ما اتكأ عليه في كتابة الرواية، باعتبارها نصا مثيرا لتساؤلات مستمرة، تتوالد بتجدد فعل القراءة، الذي يسعى دوما لتحريك تراكمات معرفية في ذهن الذات القارئة، في لحظات الكشف والرؤيا،التي تتنابها، فالقراءة خلق جديد للنص، تأويل توليدي من أجل خلق التأليف الثاني، في عالم المجهول .

ويؤكد هذا البيان (النص الموازي) مفتخـــرا لكـــونه كاتبا سياسيا، فيقول : "ربما من هنا، تأتي ضرورة أن يضع المبدع كلاما غير إبداعي لعمله يسميه كلمة المؤلف أو مقدمة أو ما يشبه ذلك. و أنا شخصيا لا أهدف إلى الدفاع عن نفسي أو عن هذا العمل ، أو ذاك من أعمالي، فأنا كاتب نشكل على مدى ما يقرب نصف قرن" [35].

هكذا كانت العتبة الأخيرة ، تقريرا نقديا على النص بقلم المؤلف ذاته ، و مفتاحا للقراءة الممكنـــة ، رغـــم أن هذا البيان القانوني ربما كان ضارا بالرواية من الوجهة الفنية؛ إذ يسوق القارئ ـــ بالضرورة ـــ إلى التوقف عند المستوى الحر للمادة الأولية ، فلا تجعله يسترد وعيه أثناء عملية القراءة و التأويل ، لكن في الحقيقة ، أن القارئ واقع في ذلك أثناء قراءة النص من تلقاء نفسه نظرا لخلفيته المعرفية ، فالنص المصاحب ليس عائقا لعملية التلقي بقدر ما يهيأ لها ، كمـــا هـــي مقدمـــة هـــذه الروايةلأنه إذ كان الروائي كتب بذاكرته، و القارئ يقرأ بذاكرته ، فإن للنص أيضا ذاكرة لا يستطيع الفكاك منها مهما حاول .

الهـــوامـــش:

1 – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، منشورات التبين الجاحظية ، سلسلة الإبداع الأدبي ، ط 1 ، 1999 ، الجزائر .

Gerard Genette , seuils , ed seuil , collpoetique paris , 1987 , p 7 – 2

3 – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنايته و إبدالاتها)1–التقليدية، دار توبقال للنشر،لدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2001 ، ص 188 .

4 – جيرار جنيت ، مدخل إلى جامع النص ، ترجمة عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال ، المغرب ، ط 2 ، 1986 ، ص 91 .

5 – حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) ، دراسات أدبية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 56 .وينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه،ج1،ص76.

6 – حسن محمد حماد ، تداخل النصوص ، ص 148 .

7 – مراد عبد الرحمان مبروك، جيويوتيكا النص الأدبي–تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط6، 2002،ص.124

8–حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2000،3،ص.56

9– قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة (مغامرة سيمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص .22

10–حميد لحميداني، المرجع نفسه،.61

11–عـــبد الفتـــــاح نافع ، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة ، مجلة التواصل ، العدد الصادر في 04 جوان 1999 ، ص 125 ،

12– عـيـــاش يحيـــاوي ، حوار مع الروائي الطاهر وطار ، مجلة التبيين ، الجاحظية ، الجزائر ، العدد 15 ، 2000 ، ص 85 .

13– الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص 25.

14– الرواية ، ص 7 – 8 .

15 – الرواية ، ص 9 .16 –

16 – حسن محمد حماد ، المرجع السابق ، ص 111 .

17 – المرجع نفسه ، ص 11 – 113 .
18 – جمـــــــيل حمداوي ، السميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، الكويت ، ص 108 .
19 – علـــــى جعفـــــر العـــــلاق ، الشعر و التلقي ، دار الشرق ، عمان ، ط 1 ، 1997 ، ص 173 .
20 — الجرجاني (علي بن محمد) ، التعريفات ، دار الكتاب اللبناني المصري ، بيروت ، القاهرة ، ط 1 ، 1991 ، ص 265 .
21– أحمد عبد الدايم (ت / 756 هـــ) ، عمدة الحفاظ ، الجزء الرابع ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 ، ص 57 .
22 – حسن محمد حماد ، المرجع السابق ، ص 61 .
23 – الرواية ، ص 11 .
24 – الرواية ، ص 13 .
25 – الرواية ، ص 81 .
26 – الرواية ، ص 91 .
27 – الرواية ، ص 18 .
28 – سورة الأعلى الآية 14 .
29 – حسن محمد حماد ، المرجع السابق ، ص 64 .
30 – المرجع نفسه ، ص 18.
31 – الرواية ، ص 3.
32 – الطاهر وطار ، الشمعة و الدهاليز ، الجاحظية ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 1955 ، ص 57.
33 – حسن محمد حماد ، المرجع السابق ، ص 150 .
34 — الرواية ، ص 10 .
35 – الرواية ، ص 7.